

**Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Кафедра теорії та історії світової літератури**

**Серія «Бібліотека кафедри теорії та історії світової
літератури НН ІФЖ ЖДУ ім. І. Франка»**

**ЖИТОМИР
«ПОЛІССЯ»
2014**

*Моим родителям –
Антонине Георгиевне и
Федору Борисовичу
Бондаренко*



Галина Бондаренко

***ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПРОСПЕКЦІЇ:
КОМПАРАТИВІСТСЬКА ГЕНОЛОГІЯ***



ЖИТОМИР
«ПОЛІССЯ»
2014

УДК 82.09 – 1/-9
ББК 83:83.3
Б 81

*Надруковано за ухвалою Вченої ради
Житомирського державного університету ім. І. Франка
(протокол № 10 від 27 травня 2011 року)*

Рецензенти:

Петро Васильович Білоус,
доктор філологічних наук, професор.
Володимир Олегович Єршов,
доктор філологічних наук, професор.
Луїза Костянтинівна Оляндер,
доктор філологічних наук, професор.

Г. Ф. Бондаренко. Літературознавчі перспекції: компаративістська генологія. – Житомир : Вид-во «Полісся», 2014. – 240 с. Серія «Бібліотека кафедри теорії та історії світової літератури НН ІФЖ ЖДУ ім. І. Франка».

ISBN 978-966-655-726-4

Автор збірки досліджує основні тенденції та закономірності розвитку світової літератури в їх історичному русі від XVIII ст. до сучасності. Це завдання реалізується через висвітлення проблематики художніх творів, спостереження над виникненням, розвитком та взаємодією провідних жанрів, пануючих літературних стилів, системи художніх принципів та засобів організації та функціонування тексту в синхронії та діахронії. Дослідник аналізує твори Вольтера, А. Адамовича, Л. Андрєєва, В. Астаф'єва, М. Булгакова, Г. Веллса, В. Катаєва, Т. Манна, Дж. Д. Селінджера, С. Смірнова, Г. Філдінга, К. Чапека з позицій компаративістської генології, перспективних шляхів поступу методології сучасного літературознавства.

Книга призначена спеціалістам-літературознавцям, вчителям-словесникам, аспірантам, студентам-філологам, всім, хто цікавиться проблемами сучасного літературознавства.

ISBN 978-966-655-726-4

© Г. Бондаренко

З М І С Т

Інтелектуалізм у літературі

Притча як видова категорія	9
Філософська повість-притча: досвід Вольтера	14
Своєрідність жанрової природи повісті Вольтера «Кандід, або Оптимізм»	20
Притчева матриця в оповіданнях Леоніда Андрєєва про революцію	29
Структура художнього світу в новелі Томаса Манна «Смерть у Венеції»	35
Слов'янські типи в новелістиці Томаса Манна	44
Особенности жанровой природы повести Виктора Астафьева «Печальный детектив»	50

Надбання романного жанру

Прояви авторської свідомості у вступних есе роману Генрі Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди»	65
«Великий сміливець сучасності». «Війна світів» Герберта Джорджа Веллса як роман-пересторога	76
«Вболіваючи за людину і людство». Жанрова природа роману Карела Чапека «Війна з саламандрами»	85
«Над прірвою у житті» Дж. Д. Селінджера як лірико-психологічна повість	90
«Брестская крепость» С. С. Смирнова: к проблеме документализма	99
Про деякі особливості поетики «мовістських» творів Валентина Катаєва	108
Реінтерпретація документу: «Книги народної пам'яті» Алєся Адамовича	115

Нова драма: «друга хвиля»

Драматургічні експерименти Леоніда Андрєєва	127
Між епікою та драмою: досвід М. О. Булгакова (на матеріалі роману «Життя пана де Мольєра» та п'єси «Кабала святош»)	136
Ремарка у художньому світі Михайла Булгакова	144
Концептуальність хронотопа в романі Михайла Булгакова «Белая гвардия» и пьесе «Дни Турбиных»	154

Поетичні перспективи

Анна Ахматова – російська Сапфо	173
Людина і світ в поезіях К. І. Галчинського	187
Концептуальна поезія: витоки і розвиток	196

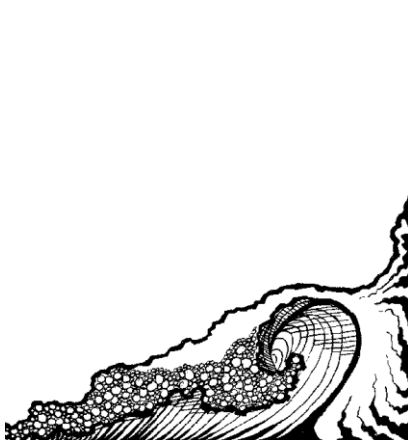
Есеїстика

«Друг вечный...» (Ф. М. Достоевский)	207
Сестра моя – жизнь (Б. Л. Пастернак)	210
«Рукописи не горят...» (М. А. Булгаков)	218
Новый Аввакум (А. И. Солженицин)	226
«Мне повезло во всех отношениях...» (И. А. Бродский)	233



Нова драма : «Друга хвиля»

Частина третя



Пут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет, и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе.

Михаил Булгаков

КОНЦЕПТУАЛЬНОСТЬ ХРОНОТОПА В РОМАНЕ МИХАИЛА БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ» И ПЬЕСЕ «ДНИ ТУРБИНЫХ»

Хронотоп в художественном произведении – одна из определяющих характеристик художественного образа, способствующая восприятию этого произведения как целостной и самобытной художественной действительности. «Всякое вступление в сферу смыслов совершается через ворота хронотопа, – отмечает автор этой дефиниции известный русский теоретик литературы М. М. Бахтин. – Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [2, с. 235]. Он особо подчеркивал ценностный аспект в хронотопе, выделяемый в ходе абстрактного анализа, и проводил грань между физическим и социальным временем и пространством.

В этом плане явлением величайшего стихийного и социального потрясения для Российской империи стали события 1917 года (Февральская и Октябрьская революции). И в литературе 20-х годов XX ст. осмысление революции как грандиозного катастрофического космического катаклизма характерно для различных в жанровом отношении произведений. Это породило определенные пространственно-временные модели «как внутренний мир художественного произведения» (Д. С. Лихачев). Наиболее стабильные среди них – образы Вихря, Ветра, Метели, Космоса, Звезд и т.п. Эти образы помогали адекватно воплотить «Взвихренную Русь», именно так назвал свою книгу воспоминаний известный прозаик А. М. Ремизов (1921).

Календарное время книги лишено конкретной соотнесенности с датами. Время у А. М. Ремизова как бы «расслаивается»: даже ссылки на христианский праздник или определенное историческое событие имеют своей целью фиксацию «непраздничного состояния жизни», отражение психологии человека, застигнутого историей врасплох. Скрещение времен, калейдоскопичность, принцип монтажа, явная установка на романное

структурное новаторство отличает «Голый год» (1922) Б. А. Пильняка. Здесь, на наш взгляд, через особенности хронотопа проявляется отмеченная М. М. Бахтиным «ориентация человека на открытое к будущему настоящее», незавершенность и неравномерность образа себе в любой момент его бытия в мире.

В «Окаянных днях» (1920) будущего Нобелевского лауреата И. А. Бунина присутствует прием как «расслоения» времени, так и его «удвоения»: исторические реминисценции, начиная с библейских времен, античности, русской истории и кончая современностью, как некая точка отсчета сверяются с настоящим и через него получают дополнительное осмысление. Пространственные ориентиры представлены, с одной стороны, калейдоскопом точных и конкретных топографических констант, что создает атмосферу бездомности, скитальчества, душевных потрясений, а с другой стороны, пространство как бы подернуто легкой дымкой, оно становится ирреальным, ибо существует не само по себе, а в авторском преломлении.

Подобная «мерцающая эстетика» (М. М. Бахтин) в творчестве таких выдающихся стилистов XX столетия, каковыми были И. А. Бунин и М. А. Булгаков, явилась существенным шагом в развитии новой модернистской и постмодернистской поэтики. Если Б. А. Пильняк, напрямую сопрягая Петровское время и современность, опосредованно создает оценочный положительный контекст, то уже топонимика эпитафий «Белой гвардии» и заложенные в тексте эпитафий сигналы устанавливают скрытые связи между текстом и внетекстовой сферой произведения. Первый эпитаф к роману – из «Капитанской дочки» А. С. Пушкина, второй, – слова Экклезиаста. «Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло. – Ну, барин, – закричал ямщик, – беда: буран» [4, с. 10]. Временные ориентиры эпитафий сопрягают слова «вдруг», «в одно мгновение» и «все исчезло». Именно они станут камертоном психологической атмосферы всего романа: неожиданно, окончательно рухнула привычная спокойная жизнь, произошла катастрофа.

Призраки пугачевского бунта, обращение к исторической и культурной памяти читателя проявляют авторскую концепцию, согласно которой события революции не позитивны, а

разрушительны. Причем, «буран», то бишь революция, беда не только для «барина», но и для «мужика».

Эпиграф из Библии звучит как грозное пророчество: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими» [4, с. 10]. И если в гениальной поэме А. А. Блока «Двенадцать» христианская парадигма травестируется как сознательное искажение Библии, то у М. А. Булгакова эпиграф начисто лишен иронического подтекста: здесь и скорбь по уходящему миру, и историческое предвидение потрясений гражданской войны, и скрещение времен мира мертвых и мира живых. Сопряжение макромира космического и микромира Города и Дома, которые станут композиционным стержнем всего романа, заданы уже во втором эпиграфе.

В целом пространственно-временные образы эпиграфов романа «Белая гвардия» создают ассоциативный фон произведения, устанавливают скрытые связи между текстом, подтекстом и свертхтекстом. События в романе происходят накануне Рождества 1918 года. Выбор подобных хронологических координат не только характеризует отношения между человеком и историей, но вписывает историю семьи Турбиных в историю России и цивилизации в целом. Мифологема Рождества достаточно прозрачна и одновременно многосмысленна. В контексте целостного мирообраза, лежащего в основе всех произведений М. А. Булгакова, Рождество можно трактовать как символ надежды для Турбиных и их друзей, символ спасения в катастрофе революционных потрясений.

Именно этот образ, по нашему мнению, становится мегаобразом, который скрепляет три взаимопроникающих пространственно-временных, сюжетно-событийных и причинно-следственных круга: Дом, Город и Мир. Хроникально-бытовое время (декабрь 1918 – начало февраля 1919 года) вписывается автором в историческое (Велик был год и страшен...) и трансцендентное, где «в неизмеримой высоте за этим синим пологом у царских врат служили всенощную» [4, с. 212].

Подобная треххронность и является фундаментом булгаковского целостного мирообраза. Писатель смело экспериментирует с пространством – это пространство смерти (кладбище, церковное прощание, «тяжелый гроб с телом матери») и

мир жизни – «белый мохнатый декабрь», «елочный дед, сверкающий снегом и счастьем», «май, вишневые деревья и акации».

Хронотоп в литературе 20-х годов отличался принципиально ироническим отношением к атрибутам быта, которые ассоциировались с мещанской моралью и жизненной ограниченностью героя. Так, в финале романа Ю. К. Олеши «Зависть» топос кровати вырастает до символа пошлости и бездуховности Николая Кавалерова, последнего «лишнего» человека в русской литературе. Герои И. Э. Бабеля как будто подсвечены театральными софитами: они статисты в грандиозной мистерии, где «ночь летит на резвых лошадях», «воплъ обозов оглашает вселенную», а «звезды выползают из прохладного брюха ночи», потому что жизнь человека – ничто в контексте идеи всемирного счастья, а смерть безтрагедийна – в духе ницшеанской философии.

М. А. Булгаков, писатель поистине трагедийного таланта, не приемлет подобного романтического натурализма. Его «звезды» существуют не во имя «Третьего Интернационала», а ради кухаркина сына Петьки Щеглова: «Петька был маленький и потому он не интересовался ни большевиками, ни Петлюрой, ни демоном. И сон привиделся ему простой и радостный, как солнечный шар» [4, с. 212]. Не столь частый у М. А. Булгакова солярный образ в данном контексте воспринимается как вера автора в конечное торжество добра и жизни.

«Белая гвардия», по признанию самого М. А. Булгакова, была написана в традициях русской классики. В Письме к правительству от 28 марта 1930 года он подчеркивал свою человеческую и художественную установку «стать бесстрастно над красными и белыми» [7, с. 84]. Писатель утверждает в романе абсолютную ценность человеческой жизни, превосходящую любую классовую идеологию.

В столкновении Личности и Государства все симпатии писателя, конечно же, на стороне личности. Из двадцати глав романа действие в одиннадцати из них происходит в доме Турбиных. Сюда сходятся многие сюжетные линии повествования, да и на исторические события, происходящие в Городе, читатель смотрит как бы из окон с «кремовыми шторами», что создает лирико-эпический интонационный камертон повествования. Дом скрепляет всю жизнь, конструирует ценностную авторскую иерархию: низ (жалкое

существование мещанина Лисовича), гармоничный центр (семья Турбиных и их друзей) и трансцендентный верх (небо и звезды над Домом и Городом).

Дом – это и осажденная крепость, символ сопротивления, а в высоком философском смысле – оплот цивилизации и человеческой культуры. По убеждению *alter ego* автора Алексея Турбина, дом – это высшая ценность бытия, ради которой человек воюет и ни из-за чего другого воевать не следует.

Как известно, образ дома в классической литературе является важнейшим жанровым показателем семейного романа. Однако уже первые строки «Белой гвардии» выводят роман за рамки этого жанра. «Велик был и страшен по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская – вечная Венера и красный, дрожащий Марс» [4, с. 10]. Дом, История и Вечность, сложно корректируя друг друга, выстраивают авторский целостный миробраз, а патетическая и трагическая интонация, идущая от житийной литературы, которая рассматривает человеческую жизнь с позиций посмертного воздаяния, продолжает пророческую тему и интонационную мелодику второго эпиграфа.

Сакральное событие – смерть матери рода Турбиных – вводит в роман тему Бытия и Небытия, которой подчинены все пространственные и временные образы романа. Этот макрокосм сменяется подробнейшим описанием квартиры семьи Турбиных, причем вещный мир подается детально, любовно и лирично. Магия булгаковского слова помогает воспринимать каждую деталь интерьера и как яркие детские воспоминания, и как образы-символы: «Много лет до смерти, в доме № 13 по Алексеевскому спуску изразцовая печка в столовой грела и растила Еленку маленькую, Алексея старшего и совсем крошечного Николку. Как часто читался у пышущей жаром изразцовой печи „Саардамский плотник“, часы играли гавот, и всегда в конце декабря пахло хвоей, и разноцветный парафин горел на зеленых ветвях. В ответ бронзовым, с гавотом, что стоят в спальне матери, а ныне Елены, били в столовой черные стенные башенным боем» [4, с. 11].

Каждый из этих образов – изразцовая печь, детская книжка о юности Петра «Саардамский плотник» и двое часов, кроме прямой своей функции деталей интерьера, несут символично-мифологическую

нагрузку. Не случайной деталью в интерьере турбинской квартиры является наличие пары часов: бронзовых, играющих гавот, и черных стенных с башенным боем, знаменующих несовпадение времени камерного и исторического. Но если раньше «в ответ бронзовым с гавотом» били в столовой «черные стенные», то ныне эта гармония нарушена: «стрелка остановилась на четверти, часы солидно хрипнули и пробили – раз» [4, с. 18].

Частные временные микрообразы словно выстраивают сложную систему авторской оценки революционных событий в Киеве конца 1918 года и исторической перспективы мира. Пространственные координаты – Дом, Город, Космос – играют важнейшую роль в создании жанровой структуры романа как романа лирико-эпического. Темпоритм текста также зависит от вариативности образа Дома и образа Города («Дом» как тепло, свет и стабильность и «Город» как гибнущий дом).

Неторопливость, пристальное внимание к подробностям сознательно контрастируют с нервно-взвинченной повествовательной интонацией (глава IV): «Зимой, как ни в одном городе мира, упал покой <...>. Вся энергия Города, накопленная за солнечное и грозное лето, выливалась в свете» [4, с. 42], – и буквально через несколько абзацев: «И вот в зиму 1918 года Город жил странной, неестественной жизнью <...>. Город разбухал, ширился, лез, как опара из горшка» [4, с. 42–43].

Прав проницательный критик И. П. Золотусский, когда так комментирует авторскую оценку событий в Украине 1918 года: «Многие годы Город стоял и не знал, кто его кормит. Кто рассеян в полях за его окраинами. Ему не было дела до своего кормильца. Лучшие люди из дворянства, однако, сознавали это. Тысячелетняя история накопила и тысячелетние обиды. Грех рабовладения, грех поедания дармового хлеба и есть та вина, за которую должен быть наказан Город» [5, с. 149]. Своеобразным кодом является, по нашему мнению, тот факт, что многие события романа совершаются 14 декабря. Именно в этот день в 1825 году началось знаменитое восстание декабристов. М. А. Булгаков сознательно использует этот шифр для создания исторической переклички эпох. Цель – развитие мысли, заявленной в эпиграфе: революция губительна и для дворянства, интеллигенции и для народа.

Так частное бытие человека (Дом), сопрягаясь с социумом (Город), создает зеркальную перспективу Неба и Земли во имя разрешения морально-этических и философских вопросов (Свет, Покой, Вечность). С концептом Дома связан такой прием в творческой палитре М. А. Булгакова, как прием «одомашнивания материи» (С. С. Аверинцев). Топос «кремовых штор» как своеобразной башни из слоновой кости уточняется и получает дальнейшее развитие в таких образах вещного мира, как «потертые ковры <...> с соколом на руке Алексея Михайловича, с Людовиком XIV, нежащимся на берегу шелкового озера в райском саду» [4, с. 11]. В контексте романа эти образы олицетворяют как стабильность и покой, так и провозвестие исторических потрясений: «Две силы как бы раздирают этот дом, тянут каждая в свою сторону, и осиливает сила русская, мятежная» [5, с. 154]. Важнейшим показателем культурного ареала семьи Турбиных становится замечание про «лучшие на свете шкапы с книгами, пахнущими таинственным старинным шоколадом, с Наташей Ростовою, Капитанской дочкой, золоченые чашки, серебро, портреты, портьеры» [4, с. 11].

Естественно, весь конгломерат подобных образов не существует сам по себе. Душою Дома является Елена Турбина, а кульминацией романа – ее молитва к Божьей матери о спасении брата Алексея. Как приверженец традиций русской классики, М. А. Булгаков в центре этических исканий всегда ставит женщину: Маргарита спасает своего Мастера, все обитатели турбинского дома влюблены в золотоволосую Елену. Именно с женским началом у М. А. Булгакова связана идея покаяния и спасения: «День исчез в квадратах окон, исчез и белый сокол, неслышным прошел гавот в три часа дня, и совершенно неслышным прошел тот, к кому через заступничество смуглой девы зывала Елена. Он появился рядом у развороченной гробницы, совершенно воскресший, и благостный, и босой <...>. Огонек разбух. Темное лицо, врезанное в венец, явно оживало, а глаза выманивали у Елены все новые и новые слова» [4, с. 199].

Хронотопные образы: день, гробница, огонек, лик в венце, совершенная тишина, черная вековая тишь, собор, – сложно переплетаясь в реальной и сакральной образности, передают душевное потрясение и психологическое состояние героини. Причем,

события происходят в некоей сверхреальности, создавая уже в этом первом романе предпосылки становления в творчестве писателя принципов мистического реализма. Лейтмотив света у М. А. Булгакова позволяет передать читателю его твердое убеждение, что «все мы в крови повинны» [4, с. 200]. Как и Елена, писатель призывает не карать человека за его ошибки, потому что все его положительные герои готовы к ответственности и, следовательно, – к высшему прощению, ибо «хронотоп <...> определяет в значительной мере и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» [2, с. 235].

Свет веры и свет чуда поистине воспринимаются писателем как высшее личное прозрение, ответ на клубок неразрешимых вопросов, в которых бьются его герои: «Это свет не астрономический. Не астрологический. Это не игра игривой Венеры и других звезд. Это свет теплый, душевный, это луч, связывающий с жизнью, а не удаляющийся гордо к темному космосу» [5, с. 156].

Концепцию авторского мира и человека воплощает не только эпизод молитвы Елены, но и сон кухаркина сына Петьки Щеглова. Не покидает мысль, что имеем дело с реминисценцией из классики – андреевским «Петькой на даче». Как и у Л. Н. Андреева, роман заканчивается ночью. Но если у Л. Н. Андреева ночь – нечто враждебное человеку: Петькины мечты прерывает жалобный крик – «там пьяный мужчина бил такую же пьяную женщину» [1, с. 36], то у М. А. Булгакова – это пора светлых снов как ценностной антитезы кровавым событиям 1918 года, а также пора ясности и прозрений: «Петька добежал до алмазного шара и, задохнувшись от радостного смеха, схватил его руками. Шар обдал Петьку радостными брызгами. Вот и весь сон Петьки» [4, с. 212]. Елена молится в доме «перед старой иконой», Петька спит во флигеле, однако хронотоп дома по-прежнему организует романное пространство, сводит все нити воедино: принцип треххронности расширяет пространственную перспективу, дом распахивается навстречу иконе Божьей матери, а во флигеле «сверчок все пел и пел свою песню <...>, оживляя сонную бормочущую ночь в семье» [4, с. 212].

Прием сопряженности: сверчок – зеленый луг – «завес Бога, облакающий мир», – в сложном художественном мире романа позволяет трактовать этот роман как роман надежды. Смутное время кончилось. Потрепанный бурями старый дом выстоял – и уплывает в

Вечность. Мотив вечного Дома и вечного Покоя, заявленные в «Белой гвардии», получают свое дальнейшее и не столь оптимистическое продолжение в романе «бездомном», «закатном» – «Мастер и Маргарита» (1928 – 1940).

Не менее значим для романа и топоним Города, с которым в первую очередь связана структура эпического. Глобальная метафора Мира-Города вырастает у М. А. Булгакова из образа Дома, неповторимости человеческих индивидуальностей, истории их бед и радостей, ибо эстетический отсчет автор ведет от личностных ценностей своих героев как осмысление и переживание человеком своих отношений с человечеством. М. А. Булгаков часто прибегает к приему лирических отступлений, что придает эпическому началу неповторимость, «одомашненность» восприятия. В четвертой главе читаем: «Сады красовались на прекрасных горах, нависших над Днепром, и, уступами поднимаясь, расширяясь, порою пестря миллионами солнечных пятен, порою в нежных сумерках, царствовал вечный Царский сад. Старые сгнившие черные балки парашета не преграждали пути прямо к обрывам на страшной высоте» [4, с. 42].

Этот Город-Вселенная пересекается с Городом-Цивилизацией: «Как многоярусные соты, дымился, и шумел, и жил Город. Прекрасный в морозе и тумане на горах, над Днепром. Целыми днями винтами шел из бесчисленных труб дым по небу. Улицы курились дымкой, и скрипел сбитый гигантский снег. И в пять, и в шесть, и в семь этажей громоздились дома. Днем их окна были черны, а ночью горели рядами в темно-синей выси. Цепочками, сколько хватало глаз, как драгоценные камни, сияли электрические шары, высоко подвешенные на закорючках серых длинных столбов» [4, с. 41].

Третья градация этого образа – Город-Социум. В рамках одной и той же главы (четвертой) радикально меняется у писателя интонационно-языковая стихия: появляются иронически-сатирические нотки, пафосность сменяется бытовизмами: «До самого рассвета шелестели игорные клубы, и в них играли личности петербургские и личности городские, играли важные и гордые немецкие лейтенанты и майоры, которых русские боялись и уважали <...>. И пахло жженым кофе, потом, спиртом и французскими духами» [4, с. 43]. Город-История, по М. А. Булгакову, переживает отнюдь не лучшие времена: «И вот, в зиму 1918 года, Город жил

странною, неестественною жизнью, которая, очень возможно, уже не повторится в двадцатом столетии. За каменными стенами все квартиры были переполнены. Свои давнишние исконные жители жались и продолжали сжиматься дальше, волею-неволею впуская новых пришельцев, устремлявшихся на Город» [4, с. 42].

Таким образом, традиционные пространственные ориентиры – Дом и Город – помогают читателю полно, в деталях, осмыслить авторский взгляд на человека и мир в переломную эпоху. И такой прием, как умение вписать хронотоп повседневности в широкую временную и историческую перспективу, выводит повествование на мифопоэтический уровень: крест в руках святого Владимира на Владимирской горке соединяет мир земной и мир небесный: «Зимой крест сиял в черной гуще небес и холодно и спокойно царил над темными пологими далями московского берега, от которого были перекинуты два громадных моста» [4, с. 42].

Образ Города у М. А. Булгакова – своеобразный камертон, проясняющий символично-аллегорический смысл авторского замысла. Город для писателя – символ гармонического единства, взаимосвязь между личностью и высшими законами бытия. События 1918 года как раз и есть нарушение этой гармонии, это «оперетка», «цирк», «невсамделишное царство»: «Город Городом, в нем и полиция, и варта, и министерство, и даже войско, и газеты различных наименований, а вот что делается кругом, в той настоящей Украине, которая по величине больше Франции, в которой десятки миллионов людей, – этого не знал никто» [4, с. 46].

Художественное время в романе вливается у М. А. Булгакова в широкий природный поток вечного времени. Образы весны, лета, осени, зимы создают, с одной стороны, целостный образ мира, а с другой, – эпически замыкают со-бытие. Будучи привязанным к конкретным событиям, весна – взрыв на Лысой горе, лето – убийство фельдмаршала Эйхорна, осень – выход из тюрьмы Симона Петлюры, зима – толстовский мужичонка «с дубиной» войны, хроникально-бытовое время, корректируя с образом Города как некоего «срединного мира» (Г. Сковорода), восходит у М. А. Булгакова ко времени трансцендентному, символом которого является крест Владимира и таинственные звезды. Финальный авторский пассаж в оппозиции Мир – Человек утверждает приоритет Человека, его право на Свет, Свободу и Счастье: «Все пройдет. Страдания, муки, кровь,

голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?» [4, с. 212].

Образ звездного неба, звезды, луна, солнце помогают М. А. Булгакову решить творческую сверхзадачу – воссоединение Личности с Небосводом, индивидуума с духовным абсолютом. Писатель и его герои часто поднимают глаза к небу, которое для них является источником истины и воплощением вечности. Функция звезд у М. А. Булгакова вариативна и многоаспектна. В апокалиптической традиции среди череды бед одним из знаков начавшейся катастрофы является падение или взрыв звезд. Тайнопись в романе М. А. Булгакова проявляет себя и на уровне библейских ассоциаций, которые буквально пронизывают весь роман. И Марс, разорвавшийся над Городом, – явное предвестие будущих войн, испытаний и страданий: «Вслед звезде черная даль над Днепром, даль, ведущая к Москве, ударила громом, тяжело и длинно. И тотчас хлопнула вторая звезда, но ниже, над самыми крышами, погребенными под снегом <...> потом исчезло все, как будто никогда и не было» [4, с. 209].

Сочетание возвышенного стиля начала романа и нарочито бытовых, приземленных описаний, лирически преобразованных и эмоционально пережитых автором, создают неповторимое обаяние булгаковского стиля. Такие важные в мироздании писателя астральные образы, как солнце и луна, играют в этом романе важную, но не столь концептуальную роль, как в «закатном» его романе «Мастер и Маргарита».

Солнце чаще всего знаменует картины вселенской катастрофы, оно «изломанное», похоже на «раскаленный шар», навсегда уходящее. А вот луна выступает всегда в мистическом ореоле как посредница между мирами, как пора сновидений и иллюзий, которые утишают и утешают измученную душу героев. Именно эти образы в кульминационном эпизоде главы пятой трансформируются в эманацию Бога: «Лик осиянный, а какой – не поймешь... Бывает, взглянешь и похолодеешь. Чудится, что он на тебя самого похож... Разнообразное лицо. Ну, уж, а как говорит, такая радость, такая радость...» [4, с. 56].

Таким образом, принцип троичности, положенный М. А. Булгаковым в основу архитектоники романа «Белая гвардия», благодаря сопряжению пространственно-временных образов (Дом – Город – Вселенная) выполняет важнейшую мирозозидающую роль. При всем этом пространственно-временные образы в эпосе и драме существенно отличаются по своим функциям, значению и воплощению. Кроме того, «хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение <...> причем, ведущим началом в хронотопе является время» [2, с. 235].

В 1925 году руководство МХАТа предложило М. А. Булгакову написать пьесу по мотивам романа «Белая гвардия». Создав несколько редакций пьесы, изменив название, писатель уже в сентябре 1926 года представил театру окончательный вариант. Пьеса «Дни Турбиных» имела оглушительный успех, только в течение первого сезона она была сыграна 108 раз, снискала похвалу самого Сталина, но о мытарствах, связанных с историей ее постановки, можно прочитать в незаконченном булгаковском «Театральном романе». Примечательно, что в знаменитом Письме правительству М. А. Булгаков о замысле романа и пьесы пишет как о желании изобразить «русскую интеллигенцию как лучший строй в нашей стране. В частности, изображение интеллигентски-дворянской семьи, волею непреложной исторической судьбы брошенной в годы гражданской войны в лагерь белой гвардии, в традициях „Войны и мира“» [7, с. 292]. Обращает на себя внимание уточнение «в традициях «Войны и мира» как установка на эпическое воплощение художественного замысла. Поэтому и пространственно-временные образы пьесы как образные единицы служат стремлению автора в драматическом жанре достичь эпической глубины и размаха.

Сопоставление романа и пьесы позволяют определить хронотоп в романе как экстенсивный, а в пьесе – как интенсивный. В романе пространственные образы выстроены по принципу определенной иерархии (если и не по степени значимости, то в плане их географической длительности): часы, печь, кремовые шторы, квартира, дом, улица, магазин мадам Анжу, гимназия, район (Святошин), Город, Святой Владимир, звезды, небо, Вечность, Бог. В пьесе насыщенность временными и пространственными образами, сознательная избыточность переплетения различных пространственных сигналов предназначена не столько для передачи

эпической полноты бытия в катастрофическую эпоху, сколько для отражения хаоса, дисгармонии и кризисности времени.

Дом как аналог незыблемости и стабильности бытия сопрягается в пьесе не с Вечностью, а с социумом, политикой: «Европе нужна Гетьманская Украина как кордон от московских большевиков» [3, с. 59]. Темпоритм развития действия в пьесе задают постоянные разговоры героев о времени. Причем, кроме номинативного смысла, лейтмотив «терять время» в пьесе призван, по нашему мнению, передать потерянность героев во времени. Третья функция временных образов в пьесе – символическая: Елена: «Который час в столовой?» Николка: «Э, девять, наши часы впереди, Леночка» [3, с. 51]. Если вспомнить знаменитое пастернаковское «Какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?», то этот обмен репликами можно воспринимать как символ невосприятия настоящего и устремленность к иному, гармоничному будущему.

Первое действие построено на оппозиции таких пространственных образов, как «кремовые шторы», «стол для ужина» – с одной стороны, а с другой стороны, «трюм корабля, который идет ко дну». Ограниченность мира кремовыми шторами подается М. А. Булгаковым достаточно иронично.

Не случайно и размышляет о них Лариосик, персонаж в определенной степени комический. Ясна функция этого образа – как путь от хаоса к порядку, однако этот порядок иллюзорный, и «кремовые шторы» не могут спасти героев от ухода в историческое небытие. Второй знаковый образ в пьесе – образ стола, накрытого к обеду. Помимо функции сценической ремарки, образ явно восходит к образу платоновского пира.

В булгаковском застолье нет жизнерадостности, веселья и карнавального разгула, а есть трагическое предчувствие рокового конца. Вся сцена построена парадоксально: Николка поет песнь о вешем Олеге, Шервинский провозглашает тост за гетмана всея Украины, дурачится Лариосик, страдает из-за обмороженных ног Мышлаевский. В этом мире нет любви и взаимопонимания, тут нет места диалогу. И если в романе единственное спасение Турбиных – дом, семья, друзья, то в пьесе М. А. Булгаков усилил мотивы одиночества, неприкаянности. Причем, это одиночество имеет не столько социальные корни, сколько экзистенциальные.

Противостояние реального и ирреального пространства (вещий сон Елены) выводит историю судеб русской интеллигенции на уровень проблемы мировой культуры и цивилизации. Дом Турбиных в пьесе М. А. Булгакова – это поистине «дом, где разбиваются сердца».

Если одна из центральных тем романа «Белая гвардия» – тема Дома – предстает преимущественно в совокупности пространственных образов (рассказ Бунина, изразцовая печь, часы, играющие гавот, мебель старого красного бархата, кровати с блестящими шишечками, потертые ковры, бронзовая лампа под абажуром, шкафы с книгами, золоченые чашки, серебро, портреты, портьеры), то в пьесе такие возможности у драматурга ограничены. Ведущим началом здесь становится время. Не случайно события первого действия сжаты до шести часов: в начале часы бьют девять раз, в конце – три часа ночи. В рамках этого локального времени разворачивается драма людей добрых, честных, порядочных, но растерянных и излишне мягких, в некоторой степени даже мягкотелых.

Микромир частного бытия первого действия контрастирует с социальным макромиром второго действия. События происходят в ставке гетмана. Тонко чувствующий природу театрального действия, М. А. Булгаков, на наш взгляд, не случайно, а вполне сознательно начинает действие с такой ремарки: «Рабочий кабинет гетмана во дворце. Громадный письменный стол, на нем телефонные аппараты» [3, с. 76]. Переключки двух одинаковых образов (стол обеденный с белоснежной скатертью и стол канцелярский с телефонными аппаратами) помогают передать всеобщую атмосферу хаоса и растерянности, где стабильными являются только вещи. В то же время это знаковые пространственные образы, которые сопрягают бытие частное и историческое.

Важным эпизодом во втором действии является появление сапожника (ремарки): «Человек с корзиной», «Бросается к Болботуну, тот дает ему в ухо», «Бросается к Галаньбе <...>, тот дает ему в ухо», «Садится на землю, растерянно: „Что ж это такое делается?“», «Болботун. Берется за револьвер» [3, с. 89–90].

Временные и пространственные микрообразы, которые проявляют себя в разнообразных ремарках, выводят художественную коллизию за рамки единичного локального события, создавая тип

субстанціонального конфлікта. Сатирический дар М. А. Булгакова, его негативное отношение к власти гетмана Скоропадского, к петлюровцам проявляет себя в продуманной фрагментарности времени и пространства. Прием «остранения» постоянно изменяет драматические перипетии, разделяет пространство пьесы на несколько сфер, создает несколько параллельных событий, которые, выступая в одном временном континууме, взаимодополняют и взаимоотрицают друг друга.

Особенно выразительны во втором явлении второго действия ремарки, которые проявляют авторское отношение к событиям и явлениям. Часто повторяется ремарка «суета», звуковая ремарка «звонок телефона», «шум за сценой», «дезертир плачет», «голос поет уныло», «тревожные голоса за окном», «топот», «свист», – все это в целом создает атмосферу «взвихренного времени», отражает его нестабильность и жестокость.

На стилево-интонационном уровне речевая разноголосица (от газетно-плакатной риторики до грубой ругани), а также суржик русского и украинского языка моделируют целостный пространственно-временной образ по принципу simultaneity. Спресованность времени и пространства в пьесе способствует возникновению особого напряжения, которое ведет к трагической развязке. В то же время эта принципиальная сжатость, как ни парадоксально это звучит, ведет к расширению временного восприятия, что позволяет историю обычной киевской интеллигентной семьи воспринимать универсально как трагедию личности в столкновении с чуждыми ей государственными идеями и интересами.

Четвертому действию предпослана ремарка «Крещенский сочельник 19 года». Рождество, сочельник – сакральные понятия и выводят бытийный план пьесы на символический уровень. Они освещают пьесу лучом надежды, авторской веры в то, что Турбины, Лариосики, Мышлаевские не погибнут в этой исторической круговерти, а будут спасены волей случая, любовью, дружеским участием.

Характерной особенностью драматургии М. А. Булгакова является прием построения пьес по музыкальному принципу. Контрапункт как тип многоголосия выполняет в «Днях Турбиных» структурообразующую функцию. Музыкальная стихия, музыкальные

ремарки помогают создать лирический и эпический фон пьесы, более полно исследовать корни глобального социального противостояния, а главное – воплотить авторскую уверенность, что не «Интернационал», а бессмертная эпитафия из оперы «Нерон», которую поет Шервинский, – вот основа цивилизации и бессмертия жизни и искусства.

Если в романе «Белая гвардия» лирическая доминанта связана с авторскими комментариями, где сложно переплетаются пространственно-временные микро- и макрообразы, то в драматическом произведении это в первую очередь – действия героев. А пространственно-временные образы в пьесе «просвечивают» (Д. С. Наливайко), проявляют авторский замысел. В частности, фрагментарность третьего действия, штриховая характеристика и событий, и героев складываются в целостную картину исторического противостояния благодаря корректированию реплик героев, ремарок, временных и пространственных микрообразов.

Организация диалоговых реплик персонажей, их лаконизм, нервозность, выразительность ремарок моделируют не только видимые, но и невидимые события (в «стеклах Александровской гимназии – рассвет»; в мире людей – «шум», «суета», «рев голосов», «внезапный взрыв», «мертвая тишина», «разрыв», «гул» и «рев», «шум и топот», «лихой свист», «разрыв снаряда» и т.д. [3, 92–100]).

Известный теоретик русской литературы Ю. Н. Тынянов отмечал, что «на эволюции приемов искусства всегда сказывается его специфическая природа» [8, с. 401], что и подтвердило данное исследование. Булгаковский «талант двойного зрения» ярко проявил себя в тенденции обогащать прозу драматургическим мышлением и одновременно чутко реагировать на искания современной ему «новой» и «эпической» драмы.

Во времена активного отрицания классики, стремления создать новый «революционный» театр взамен «устаревшего, эстетического», призыва к «решительной ломке театрального здания и сцены» [6, с. 377]. М. А. Булгаков своей художественной практикой противостоял негативным разрушительным тенденциям того времени, однако его художественный опыт, оригинальный и неповторимый, оказался в конце концов наиболее созвучным эпохе, нежели многочисленные и сегодня благополучно забытые теории,

созданные в 20-е годы идеологами Пролеткульта и ЛЕФа, а также теоретиками и публицистами МАППа и РАППа [6].

1. Андреев Л. Н. Красный смех: Избранные рассказы и повести. – Минск : Изд-во БГУ, 1981. – 432 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
3. Булгаков М. А. Пьесы. – М. : Советский писатель, 1987. – 656 с.
4. Булгаков М. А. Романы: Белая гвардия. Жизнь господина де Мольера. Театральный роман. Мастер и Маргарита. – Кишинев : Литература артистикэ, 1987. – 768 с.
5. Золотусский И. Заметки о двух романах Булгакова // Литературная учеба. – 1991. – № 2. – С. 147–165.
6. Марков П. А. Революционный театр // Из истории советской эстетической мысли. 1917 – 1932. – М. : Искусство, 1980. – 455 с. – С. 372–383.
7. Соколов Б. В. Булгаков. Энциклопедия. – М. : Эксмо, Алгоритм, Око, 2007. – 831 с.
8. Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Из истории советской эстетической мысли, 1917 – 1932. – М. : Искусство, 1980. – 455 с. – С. 396–409.

